

Lo sguardo ritirato linguaggio di sguardi nell'"Ortis"

Autor(en): **Terzoli, Maria Antonietta**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **12 (1987)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258080>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LO SGUARDO RITIRATO LINGUAGGIO DI SGUARDI NELL'«ORTIS»

Ho veduto ne' pittori e ne' poeti la bella, e talvolta anche la schietta natura; ma la natura somma, immensa, inimitabile non la *ho veduta* dipinta mai [...] ho adorato le loro ombre divine come se le *vedessi* assise su le volte eccelse che sovrastano l'universo a dominare l'eternità. Pure gli originali che *mi veggo* davanti mi riempiono tutte le potenze dell'anima [...] Sommo Iddio! quando tu *miri* una sera di primavera ti compiacci forse della tua creazione? tu mi hai versato per consolarmi una fonte inesausta di piacere, ed io la *ho guardata* sovente con indifferenza [...] io *mi vedo* accerchiato da una catena di colli [...] Di sotto a me le coste del monte sono spaccate in burroni infecondi fra i quali *si vedono* offuscarsi le ombre della sera [...] Ma da settentrione si dividono i colli, e *s'apre all'occhio* una interminabile pianura: *si distinguono* ne' campi vicini i buoi che tornano a casa [...] *La vista* intanto *si va dilungando*, e dopo lunghissime file di alberi e di campi, termina nell'orizzonte dove tutto si minora e si confonde¹.

La scrittura in prima persona non ammette, come è noto, un narratore onnisciente, dotato di poteri assoluti e di conoscenza predeterminata: esige invece una progressiva agnizione di personaggi e vicende, tramite le percezioni sensoriali (per lo più acustiche o visive) del personaggio che dice io. L'atto del vedere, guardare, contemplare, in tutte le sue possibili varianti semantiche e grammaticali, appartiene dunque per statuto a questo genere di testi. Nel caso più particolare del romanzo epistolare – che mima una narrazione ancora più «diretta» e più «vera» – è tendenzialmente registrato nel testo. La citazione che precede, estratta dalla lettera del 13 maggio, esemplifica una pratica non circoscritta ai momenti puramente contemplativi, ma costante nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, dove la presentazione di uomini e cose non è oggettiva, ma soggettiva, mediata sempre dallo sguardo di chi narra: è contemplazione, piuttosto che descrizione. Basti una breve campionatura: «Oggi

l'ho riveduta accasata a un titolato [...] Com'io la vidi, m'alzai correndole incontro quasi quasi per abbracciarla: – quanto diversa! contegnosa, affettata» (p. 342); «Io la ho veduta tutta fiorita di gioventù e di bellezza; e poi impazzita, raminga, orfana; e la ho veduta baciare le labbra morenti del suo unico consolatore – e poscia inginocchiarsi» (p. 355); «Voltando la testa mi sono avveduto di un contadino che guardavami bruscamente: – Che fate voi qui? – Sto, come vedete, riposando» (p. 358); «La ho veduta addormentata [...] Io la ho più volte veduta a passeggiare e a danzare [...] ma così bella come oggi, io non l'ho veduta mai, mai» (p. 360).

Anche nelle parti più propriamente narrative dell'amico e destinatario Lorenzo, che fungono da tessuto connettivo e colmano le lacune della scrittura epistolare di Jacopo, l'atto del vedere assume un ruolo capitale, e viene di continuo dichiarato. Programmaticamente, per scrupolo di testimonianza e di verità oculare, anche a costo di inevitabili omissioni nella ricostruzione dei fatti:

Cercai quasi con religione tutti i vestigi dell'amico mio nelle sue ore supreme, e con pari religione io scrivo quelle cose che ho potuto sapere: però non ti dico, o Lettore, se non ciò ch'io vidi, o ciò che mi fu, da chi il vide, narrato (p. 450).

Questa topica del veridico rispecchia l'esigenza anti-romanzesca imperiosa in quegli anni, come ricorda Jean Rousset nel suo saggio sul romanzo epistolare², ma nel caso specifico dell'*Ortis* si rifà anche a un modello sacro, cioè alla scrittura di san Giovanni che si vuole testimone diretto di ciò che narra:

Quod fuit ab initio, quod audivimus, quod vidimus oculis nostris, quod perspeximus et manus nostrae contrectaverunt de verbo vitae; et vita manifestata est, et vidimus, et testamur, et annuntiamus vobis (1 *Johan.* 1, 1–2).

La percezione sensoriale come garanzia della veridicità del racconto è in effetti cura costante di Lorenzo Alderani personaggio, come già dell'apostolo Giovanni. Ma, a ben vedere, si rivela anche assillo dello stesso Foscolo, che proprio la celebre frase di Giovanni pone in epigrafe al *Ragguaglio d'un'Adunanza*

dell'Accademia de' Pitagorici³. E a questo celebre esordio ricorre nelle sue lettere private, come in quella del 5 maggio 1809 a Pietro Borsieri e in quella dell'8 dello stesso mese al conte Giambattista Giovio⁴, rivendicando una scherzosa parentela tra la propria scrittura epistolare e quella dell'evangelista:

esempio frequente tra' Milanesi, *quod oculis nostris perspeximus, et manus nostrae contrectaverunt*; così incomincia l'epistola di San Giovanni, e così io finisco la mia⁵.

Non è dunque la materia che fa difetto a chi voglia studiare la poetica dello sguardo nell'*Ortis*: il rischio è anzi quello di una proliferazione abnorme dei dati. Analizzerò dunque lo sguardo in un'altra prospettiva, interna alla vicenda narrata, come uno dei tanti linguaggi, verbali e non verbali, con cui si pone in continuo rapporto di complementarità, di opposizione o di sostituzione.

Atto primigenio e naturale, preesistente ad ogni codificazione culturale, lo sguardo sembra coincidere con il primo livello percettivo, se «vedere la luce», variante di «venire alla luce», è metafora ormai estinta di «nascere», che il Foscolo, modificandola, ricarica di senso letterale:

non obliero mai che nacqui da madre greca, che fui allattato da greca nutrice e che vidi il primo raggio di sole nella *chiara e selvosa Zacinto*⁶.

Prima percezione dell'individuo, ma anche, nel sistema foscoliano, ultimo atto della coscienza. Nei *Sepolcri* «gli occhi dell'uom cercan morendo/il Sole; e tutti l'ultimo sospiro/mandano i petti alla fuggente luce» (vv. 121–123); e nell'*Ortis* Jacopo «riguardandolo con gli occhi nuotanti nella morte, stese un braccio [...] ma ricascando con la testa su i guanciali, alzò gli occhi al cielo, e spirò» (p. 474). Addirittura si prolunga oltre la breve durata della vita umana, garantito dalla memoria di chi sopravvive, come confida Jacopo nella lettera del 25 maggio:

Chi mai vide per l'ultima volta i raggi del Sole, chi salutò la Natura per sempre, chi abbandonò i suoi dilette, le sue speranze, i suoi inganni, i suoi stessi dolori senza lasciar dietro a sè un desiderio, un sospiro, uno sguardo? Le persone a noi care che ci sopravvivono, sono parte di noi (p. 373),

e costituisce l'estremo omaggio degli affetti:

Ah se tu un giorno passassi senza gettare un'occhiata su la terra che coprirà questo giovine sconsolato – me misero! io avrei lasciata dietro di me l'eterna dimenticanza anche nel tuo cuore! (p. 467).

Nell'*Ortis* lo sguardo si configura in effetti come strumento di comunicazione privilegiata, che preesiste alla parola e le sopravvive: eventualmente, ma non necessariamente complementare ad essa; unico mezzo, in qualche caso, capace di esprimere il non effabile. Di questa comunicazione non verbale esiste, come è noto, una grammatica contraddittoria ed esuberante, codificata via via nei molteplici trattati di comportamento, laici e clericali⁷. Il Foscolo si incarica dunque di fornire al suo lettore la chiave semantica pertinente, suggerendola con un semplice avverbio («lo mirava affettuosamente», p. 471; «io stava guardando stupidamente», p. 475), con un aggettivo in funzione avverbiale («mi guardavano attoniti», p. 475), o ricorrendo a più articolate indicazioni, quasi in forma di traduzione da una lingua all'altra:

Guardandomi pareva che volesse dirmi: Io sarò abbandonata anche da te! (p. 353),
 con una occhiata con cui pareva rimproverarsi e compiangermi (p. 367),
 mi ammazzò con un'occhiata quasi volesse dirmi: Tu mi hai ridotta così (p. 377),
 ci mirò mestamente, come se volesse dirci che quello era l'ultimo sguardo (p. 462).

Tutt'altro che marginale e secondario, se l'autore stesso si preoccupa di proporre la decodificazione più opportuna, il linguaggio degli sguardi si lascia ricondurre nell'*Ortis* a tre livelli principali, definiti dal loro rapporto con la locuzione: al di sotto, al di sopra o in concorrenza e complementarità con la parola.

Decisamente al di sotto, residuo inalienabile ma corrotto della coscienza, appare lo sguardo quasi animalesco della povera vecchia a cui la villanella e il protagonista recano l'elemosina di due pani e due fasci di legna. Deprivata di ogni comunicazione verbale nel suo selvatico isolamento dal consorzio civile («talvolta avveniva che i temporali vietavano a'

contadini di recarle la limosina che le raccoglievano», p. 330), e nel deserto insanabile degli affetti («le morì di un'archibugiata il marito dal quale ebbe figliuoli e figliuole, e poi generi, nuore e nipoti ch'essa vide tutti perire e cascarle l'un dopo l'altro a' piedi nell'anno memorabile della fame», p. 331), la donna non risponde alle domande dei suoi interlocutori e non pronuncia che una sola parola di inerte saluto. Unico barlume un povero sguardo senza espressione, rivolto con inerte fissità più alle cose che alle persone:

– Buongiorno, madre. – Buongiorno. – Come state voi, madre? – Nè a questa, nè a dieci altre interrogazioni mi fu possibile d'impe-
trare risposta; perch'essa attendeva a riscaldarsi le mani, alzando gli occhi di quando in quando come per vedere se eravamo ancora partiti. Posammo trattanto quelle poche provvisioni, e la vecchia, senza più guardar noi, le stava considerando con occhio immobile: e a' nostri saluti e alle promesse di ritornare domani, la non rispose se non se un'altra volta quasi per forza – Buongiorno (p. 330).

A questo sguardo che non esprime più niente, misero surrogato di parole dimenticate, si contrappongono le «occhiate» più che eloquenti della raffinata e colta moglie del patrizio M***. «Dotta assai nella donnesca galanteria», la dama sdegnata la sazieta di un'arte del conversare perfettamente dominata nei convegni mondani («mormora meco sottovoce sovente», «mi parlò d'alcuni miei versi, e inoltrandoci di mano in mano a ciarlare di sì fatte inezie, non so come, nominai certo libro di cui ella mi richiese», pp. 316–317), e la sostituisce in privato con un'arte esperta dello sguardo, strumento di più sottile e sapiente seduzione. Nell'incontro mattutino tra Jacopo e la dama, la parola resta infatti circoscritta ai convenevoli dell'esordio e del congedo («mi chiedea sorridendo s'io m'era dimenticato della promessa», p. 317; «M'alzai chiedendole perdono ch'io fossi venuto fuor d'ora; e la lasciai quasi pentita», p. 319). L'attesa, il tentativo di seduzione, l'esitazione e il rifiuto restano monopolio esclusivo dello sguardo, senza mai essere verbalizzati:

io rimasi a scaldarmi al caminetto, considerando ora una Danae dipinta sul soffitto, ora le stampe di cui le pareti erano tutte coperte, ed ora alcuni romanzi francesi gittati qua e là. In questa le porte si schiusero, ed io sentiva l'aere d'improvviso odorato di mille quintessenze, e vedeva madama tutta molle e rugiadosa entrarsene

presta presta e quasi intirizzita di freddo, e abbandonarsi sovra una sedia d'appoggio che la cameriera le preparò presso al fuoco. Mi salutava più con le occhiate, che con la persona [...] Io frattanto le porgeva il libro osservando con meraviglia ch'ella non era vestita che di una lunga e rada camicia (pp. 317–318).

La vittoriosa concorrenza dello sguardo sulla parola si manifesta anche nel momento del ravvedimento di Jacopo, liberato dall'incanto della bella dama in grazia di un'altra immagine che affiora nella memoria, quella di Teresa contemplata nello stesso atteggiamento:

O! se tu avessi, com'io, veduto Teresa nell'atteggiamento medesimo, presso un focolare, anch'ella appena balzata di letto, così discinta [...] e certo un genio benefico mi presentò la immagine di Teresa; perch'io, non so come, ebbi l'arte di guardare con un rattenuto sorriso il cagnuolo, e la bella, poi il cagnuolo, e di bel nuovo il tappeto ove posava il bel piede; ma il bel piede era intanto sparito (pp. 318–319).

Più interessante e articolato dei precedenti appare il caso in cui il linguaggio degli sguardi si colloca al di sopra del linguaggio verbale: dice più di quanto le parole sono in grado di esprimere; e svela, a chi sappia interpretarlo, i segreti dell'anima. Come già voleva san Gerolamo, «taciti oculi cordis fatentur archana»⁸. È dunque un linguaggio privilegiato, eletto, che non tutti possiedono: nell'*Ortis* questo livello di percezione – più profondo di quello consentito dalla parola – è infatti prerogativa esclusiva dei personaggi positivi: il protagonista, l'amico Lorenzo, la sventurata e virtuosa Laretta, il veneratissimo Parini, la madre di Jacopo e la donna amata. Neutro, da questo punto di vista, appare il padre di Teresa, in quanto personaggio ancipite, né del tutto buono né del tutto cattivo, diviso tra gli interessi economici e sociali della famiglia, la pietà per la figlia che a questi interessi deve sacrificarsi e la stima disinteressata per l'uomo che pure gravemente attenta alla sua tranquillità domestica. Da questa più profonda percezione è invece escluso categoricamente il promesso sposo Odoardo, rivale e antagonista di Jacopo, uomo insensibile per definizione, non a caso condannato a una metaforica cecità. Nella lettera del 20 novembre, che descrive la gita ad Arquà, l'affermazione di

Jacopo, «Io compiango lo sciagurato che può destarsi muto, freddo e guardare tanti beneficj senza sentirsi gli occhi bagnati dalle lagrime della riconoscenza», anticipa il giudizio sul rivale e stigmatizza la gravità del suo male:

Eterno Iddio! pareo ch'egli andasse tentone fra le tenebre della notte, o ne' deserti abbandonati dalla benedizione della Natura (p. 305),

forte di un'autorità di origine scritturale: «in tenebris ambulavimus. Palpavimus sicut caeci parietem, et quasi absque oculis atrectavimus; impegimus meridie quasi in tenebris» (*Isaia* 59, 9–10)⁹.

Tra i personaggi positivi figura certamente Lauretta, segnata dalla sventura e da un'incipiente follia. Nell'ultimo incontro, rievocato con tinte di malinconica pietà nel *Frammento della storia di Lauretta* composto da Jacopo, lo sguardo della fanciulla appare in un primo momento in perfetta consonanza con quello dell'amico («Noi stavamo intenti a' lontani fuochi dei pescatori»), ma ben presto se ne allontana, perduto dietro disperate allucinazioni:

Ma Lauretta volgendosi cercò con gli occhi intorno il suo innamorato; e si rizzò, e ramingò un pezzo chiamandolo (p. 353).

Voce e sguardo si completano a vicenda: entrambi rivolti a qualcuno che non vive più, si collocano su un piano diverso da quello reale. Per la fanciulla impazzita il ritorno alla realtà comporta la frattura di questa complementarità e l'inevitabile predominio dello sguardo, solo strumento capace di esprimere il suo preveggenze timore, mentre la voce è riservata alla comunicazione più bassa:

poi stanca tornò dov'io sedeva, e s'assise quasi spaventata della sua solitudine. Guardandomi pareo che volesse dirmi: Io sarò abbandonata anche da te! – e chiamò il suo cagnolino (p. 353).

Se Jacopo interpreta correttamente lo sguardo dell'amica («pareo che volesse dirmi»), è però incredulo della sua verità, così apparentemente insensata, ma confermata a posteriori dagli avvenimenti: «Io? – Chi l'avrebbe mai detto che quella dovesse essere l'ultima sera ch'io la vedeva!»

Nel dialogo col Parini, nutrito di «somma eloquenza» da entrambe le parti («d'altronde un profondo, generoso, meditato dolore a chi non dà somma eloquenza?», p. 414), il linguaggio degli sguardi fa da contrappunto all'enfasi oratoria della parola. Si fa carico, ad esempio, dei toni più intimi e familiari, o del registro decisamente umile, come la commiserazione della propria infermità fisica e la gratitudine per la pazienza dell'accompagnatore:

Egli si sosteneva da una parte sul mio braccio, dall'altra sul suo bastone: e talora guardava gli storpi suoi piedi, e poi senza dire parola volgevasi a me, quasi si dolesse di quella sua infermità, e mi ringraziava della pazienza con la quale io lo accompagnavo (p. 413).

Ma anche consente l'espressione dei toni più acuti, il passaggio al limite che non si lascia ricondurre a un'articolazione verbale, e tanto meno a un'organizzazione retorica:

Egli mi guardò attonito: gli occhi miei in quel dubbio chiarore scintillavano spaventosi, e il mio dimesso e pallido aspetto si rialzò con aria minacciosa – io taceva (p. 414);
Il Parini non aprì bocca; ma stringendomi il braccio, mi guardava ogni ora più fisso (p. 414).

Oppure segnala l'impossibilità di continuare un discorso compiuto:

Egli sorrise mestamente; e poichè s'accorse che la mia voce infiorchiva, e i miei sguardi si abbassavano immoti sul suolo, ricominciò: [...] (p. 415).

Infine, nella conclusione dell'incontro, lo sguardo del vecchio poeta rivolto al cielo è l'unico veicolo possibile per una risposta non razionale, radicata in una fede che non richiede né consente parole:

Il vecchio mi guardò – Se tu nè spero, nè temi fuori di questo mondo – e mi stringeva la mano – ma io! – Alzò gli occhi al Cielo, e quella severa sua fisionomia si raddolciva di soave conforto, come s'ei lassù contemplasse tutte le sue speranze (p. 417).

Nella scena della visita alla madre e a Lorenzo, dove il non detto – la decisione di morire – è più importante del detto, gli sguardi detengono il linguaggio del vero, al di sopra delle ambiguità della comunicazione verbale («Hai dunque risolto, mio caro figliuolo? Sì sì; le rispose abbracciandola e frenando a stento le lagrime. Chi sa se potrò più rivederti? io sono oramai vecchia e stanca. – Ci rivedremo, forse – mia cara madre, consolatevi, ci rivedremo – per non lasciarci mai più», p. 461). Lo sguardo di verità è rivolto soprattutto alla madre, perché verso di lei è massimo il livello del taciuto. Con Lorenzo la decisione del suicidio è lasciata intendere, se non nel dialogo almeno nelle lettere: nell'ultima poi, che egli troverà dopo la morte di Jacopo, sono condensate le ragioni di quel gesto e confidate le ultime raccomandazioni. Con la madre, invece, questo livello di comunicazione, verbale ed epistolare, è categoricamente escluso:

Verrò ad ogni modo – se potessi scriverle – e voleva scrivere: pur se le scrivessi non avrei più cuore di venire – tu le dirai che verrò, che essa vedrà il suo figliuolo; – non altro – non altro: non le straziare di più le viscere (p. 457);

quasi impossibile senza la pietosa mediazione dell'amico:

Ringrazia mia madre. Pregala perchè benedica il suo povero figliuolo. S'ella sapesse tutto il mio stato! ma taci: su le sue piaghe non aprire un'altra piaga (p. 397).

Al punto che l'estremo tentativo si condensa in un grumo di parole disarticolate:

e presso, varj fogli bianchi; in uno de' quali era scritto: Mia cara madre: e da poche linee cassate, appena si potea rilevare, espiazione; e più sotto: di pianto eterno. In un altro foglio si leggeva soltanto l'indirizzo a sua madre, come se pentitosi della prima lettera ne avesse incominciata un'altra che non gli bastò il cuore di continuare (p. 474).

Nell'ultimo incontro dunque il rimosso e il taciuto si affidano al linguaggio non verbale degli sguardi: l'impulso a sciogliere

finalmente ogni ambiguità, «Jacopo le strinse la mano e la guardava come se volesse affidarle un segreto; ma ben tosto si ricompose», e l'enigmatica confidenza:

E rivoltosi alla madre, la guardò un pezzo senza far motto; e partì. Giunto in fondo alla strada, si rivolse, e ci salutò con la mano, e ci mirò mestamente, come se volesse dirci che quello era l'ultimo sguardo (p. 462).

La trasmissione del segreto è affidata cioè a un linguaggio criptico, volutamente oscuro e quasi indecifrabile; ma la dolorosa intuizione della madre lo decodifica correttamente:

togliendo gli occhi lagrimosi dal luogo dond'ei se l'era dileguato, s'appoggiò al mio braccio e risaliva dicendomi: Caro Lorenzo, mi dice il cuore che non lo rivedremo mai più (pp. 462–463),

formulando come disperata e assoluta certezza, ciò che prima degli sguardi dell'addio ancora si configurava come timorosa eventualità («Chi sa se potrò più rivederti? io sono oramai vecchia e stanca»). E il verbo «rivedere» ha ormai assunto la stessa pregnante ambivalenza che aveva il verbo «vedere» in bocca a Jacopo, nel breve dialogo del 20 marzo con la sorellina di Teresa («t'amo, io le diceva, t'amo teneramente; ma tu non mi vedrai più», p. 453).

Il personaggio che detiene il linguaggio di sguardi più ricco e articolato è senz'altro Teresa, per la quale Jacopo – descrivendo una serata di quieta serenità domestica – si cura di precisare:

Suo padre giuoca meco a scacchi le intere serate: essa lavora seduta accanto a quel tavolino, silenziosissima, se non quanto parlano gli occhi suoi; ma di rado: e chinandosi a un tratto non mi domandano che pietà (pp. 338–339).

Gli occhi di Teresa «parlano», ma – anche in presenza di altre persone – si rivolgono a un unico interlocutore, che solo può intendere e decifrare correttamente il loro messaggio. Il linguaggio in codice, riservato a Jacopo, è in effetti il linguaggio di questo amore: più importante di quello verbale (al limite unico lecito) per una storia amorosa che nasce al di fuori e contro le

norme della società. E infatti nelle righe che precedono la frase citata, Jacopo confida a Lorenzo la mirabile assenza, addirittura l'inessenzialità, di una conferma verbale di questo amore:

E quando sto seco – ad altri forse nol crederesti, o Lorenzo, a me sì – allora non le parlo d'amore. È mezz'anno oramai da che l'anima sua s'è affratellata alla mia, e non ha mai inteso uscire fuor delle mie labbra la certezza ch'io l'amo. – Ma e come non può esserne certa? (p. 338).

La pietà che i suoi occhi richiedono, come Jacopo ben intende, sarà quella del silenzio: il rispetto di questo tacito codice di comportamento, il rifiuto di ogni altro, non lecito, linguaggio d'amore («E qual'altra pietà posso mai darle, da questa in fuori di tenerle, quanto avrò forza, tenerle occulte come più potrò tutte le mie passioni?», p. 339).

Durante la visita dei due frivoli sposi, narrata nella lettera del 17 aprile, lo sguardo di Teresa svolge una duplice funzione: trattiene l'amico da eccessi e sconvenienze, «Stava io per pigliarmi il cappello, ma un'occhiata di Teresa mi fe' star cheto» (p. 343); e rivela il suo intimo accordo, che contraddice, o almeno modifica, il significato delle parole, «Gli occhi di Teresa mi davano ragione; pur si studiava di far mutare discorso» (p. 346).

L'intesa più segreta tra i due giovani non passa attraverso le parole: quelle che pronunziano trattano infatti di altri argomenti, e non sono mai riferite direttamente al loro amore: il rischio di sconfinare in zone pericolose di confidenza amorosa appare, in un primo tempo, ben controllato, e lo sguardo stesso sembra negarsi ad ogni complicità. Durante la gita ad Arquà, l'appassionata intesa che segue le confidenze di Teresa è immediatamente censurata dalla fanciulla stessa, che tenta di sviare il discorso e, nell'impossibilità, ricorre all'espedito estremo di sottrarre lo sguardo:

Teresa, avvedutasi della mia taciturnità, cambiò voce, e tentò di sorridere: Qualche cara memoria, mi diss'ella – ma chinò subito gli occhi – Io non m'attentai di rispondere (p. 306).

Il ragionar d'amore è invece affidato alla mediazione di altre storie, per lo più letterariamente codificate: come quella di

Gliceria¹⁰, letta da Jacopo a Teresa, nella lettera dell'11 aprile, dove la topica del libro galeotto interferisce con una memoria pariniana («Le tolsi di mano il libro e aprendolo a caso, lessi», «Or tu *il libro gentil con lenta mano/Togli, e non senza sbadigliare un poco/Aprilo a caso*», *Mattino II*, vv. 611–613). Alla lettura fa qui da contrappunto un gioco di sguardi, lacrime e sospiri, che traduce nella dimensione propria ai due innamorati il tenero pianto d'amore evocato nel «libricciuolo»:

Ella sedeva sopra un sofà di rincontro alla finestra delle colline, osservando le nuvole che passeggiavano per l'ampiezza del cielo [...] Io le stava accanto muto muto, con gli occhi fissi su la sua mano che tenea socchiuso un libricciuolo. – Io non so come – ma non mi avvidi che la tempesta cominciava a muggire dal settentrione [...] poco dopo vidi le finestre chiuse, e i lumi nella stanza [...] Tacqui. – Perchè non leggete? diss'ella sospirando e guardandomi. Io rileggeva: e tornando a proferir nuovamente: Tal tu fiorivi un dì! la mia voce fu soffocata; una lagrima di Teresa grondò su la mia mano che stringeva la sua (pp. 341–342).

In una scena decisamente amorosa nessuno dei due pronuncia parole d'amore: Jacopo legge un testo amoroso e Teresa dice frasi lontane da ciò che la occupa veramente («Vedete, mi disse, quell'azzurro profondo!» e «Poveri arbuscelli! esclamò Teresa»). La fedeltà a un linguaggio d'amore non verbale resiste ancora – ma in equilibrio davvero precario – nella lettera del 29 aprile, dove è ancora la lettura a propiziare un appassionato dialogo di sguardi e di sorrisi:

Teresa s'affanna: Deh leggete un po' ch'io v'intenda! – io continuo; ma gli occhi miei, non so come, si sviano disavvedutamente dal libro, e si trovano immobili su quell'angelico viso. Divento muto; cade il libro e si chiude; perdo il segno, nè so più ritrovarlo – Teresa vorrebbe adirarsi; e sorride (p. 349).

Di lì a poco (lettera del 14 maggio, a sera) l'infrazione di questo tacito patto, il tentativo di verbalizzare l'amore (di esprimerlo cioè secondo un linguaggio socialmente codificato), lo sradica violentemente dalla condizione di privilegiata irrealtà, di «sogno soave»¹¹, precipitandolo in una storicità colpevole. Anche il dialogo degli sguardi perde allora la sua innocenza: è costretto a interrompersi e a negarsi. Dopo la colpa – il bacio e

la confessione verbale dell'amore («Teresa giacea sotto il gelso – ma e che posso dirti che non sia tutto racchiuso in queste parole? Vi amo», p. 366) – gli sguardi si evitano e si sfuggono:

Non posso essere vostra mai! – e pronunciò queste parole dal cuore profondo e con una occhiata con cui pareva rimproverarsi e compiangermi. Accompagnandola lungo la via, non mi guardò più; nè io avea più cuore di dirle parola (pp. 366–367).

Atto mancato e impossibile, lo sguardo negato diviene dunque metafora di un amore che all'improvviso si è riconosciuto illecito: «ahi, ma dopo quel momento mi sfugge; nè s'attenta di guardarmi più in faccia» (p. 374). Il dialogo degli sguardi è perduto, di continuo interrotto, e segnato da intermittenze dolorose. Il desiderio, «confortarmi in quegli occhi e bere un altro sorso di vita, forse ultimo» (p. 376), è di continuo frustrato e messo in forse; ogni comunicazione interrotta e mutata di segno:

Dianzi l'ho salutata per andarmene; non rispose – scesi le scale; ma non poteva scostarmi dal suo giardino: e – lo credi? la sua vista mi dà soggezione. Vedendola poi scendere con sua sorella ho tentato di tirarmi sotto una pergola e fuggirmene [...] Non so se Teresa m'abbia guardato; sparì dentro un viale (p. 376).

Unico contatto residuo è quello garantito dalla sorellina di Teresa, voce dell'innocenza, il cui diritto di parola non è ancora ipotecato dalle leggi e dalle costrizioni della società:

La Isabellina ha gridato: Viscere mie, viscere mie, non ci avete vedute? Colpito quasi da un fulmine mi sono precipitato sopra un sedile; la ragazza mi s'è gettata al collo carezzandomi, e dicendomi all'orecchio: Perchè taci sempre? (p. 376);

pretesto alla fugace ricomparsa di Teresa e a un rapido, disperato sguardo:

Dopo mezz'ora tornò a chiamare la ragazza che stava ancora fra le mie ginocchia, e m'accorsi come le sue pupille erano rosse di pianto; non mi parlò, ma mi ammazzò con un'occhiata quasi volesse dirmi: Tu mi hai ridotta così (pp. 376–377).

Al silenzio di Jacopo («Perchè taci sempre?») fa eco il silenzio di Teresa («non mi parlò»), allo sguardo smarrito del giovane («la sua vista mi dà soggezione. Vedendola [...] ho tentato di [...] fuggirmene») risponde un'occhiata di amaro rimprovero. Anche nell'estremo congedo, dove ritorna per un attimo un illusorio dialogo di sguardi, l'Isabellina è l'indispensabile tramite dell'incontro:

Ella era, o Lorenzo, con la sua sorellina; e pareva che volesse scansarmi; ma poi s'assise, e l'Isabellina tutta compunta se le posò su le ginocchia. Teresa – le dissi accostandomi e prendendole la mano: – mi riguardò [...] Teresa mi contemplava atterrita, e stringeva l'Isabellina, e teneva pur gli occhi verso di me (p. 453).

Dopo la colpa lo sguardo non è più innocente, né tollerabile: da elemento congiuntivo si fa elemento di separazione e di allontanamento, linguaggio del dolore che scatena il pianto. In un momento di precaria serenità («Jacopo pareva inondato da una dolce mestizia e il suo aspetto si andava rianimando», p. 381), è proprio lo sguardo che precipita la situazione e impone la partenza del giovane:

Teresa lo sogguardava, e sforzavasi di reprimere il pianto: Jacopo se n'avvide, nè potendosi contenere, s'alzò e partì (p. 382).

Teresa ritira il suo sguardo, ma anche si nega allo sguardo dell'amato, rifiutando di mostrarglisi sola e deludendo la sua ultima attesa nei giorni che precedono il suicidio:

Parmi? o Teresa mi sfugge? – essa essa mi sfugge! Tutti – e le sta sempre al fianco Odoardo. Vorrei vederla solo una volta; e sappi ch'io mi sarei già partito – tu pure m'affretti ognor più! – ma sarei partito, se avessi potuto bagnarle una volta la mano di lagrime (p. 450).

A questa progressiva perdita di sguardo si accompagna un offuscamento della vista di entrambi, una crescente cecità, di cui le lacrime non sono che il segno tangibile: nell'ultima lettera all'amata Jacopo confessa: «gli occhi miei lagrimosi ti cercano ancora prima di chiudersi per sempre. Ti vedrò, ti vedrò per l'ultima volta» (pp. 468–469); e, nel corsivo che segue, Lorenzo coglie il particolare delle lacrime sugli occhi della giovane donna («si accostò a Teresa e le baciò la mano, ed io vidi le

lagrime su gli occhi di lei», p. 469)¹². Ma già nella lettera del 4 dicembre Jacopo lamentava la propria infermità, «oggi vo brancolando in una vota oscurità» (p. 417), assimilando in qualche modo la propria acquisita cecità a quella fin dall'inizio riconosciuta in Odoardo («parea ch'egli andasse tentone fra le tenebre», p. 305). Per Teresa la cecità si configura come non comprensione della suprema risoluzione dell'amico, di cui sembra non avvedersi: «Tu credi ch'io parta. Io? [...] Tu stessa, tu mi fuggivi; ci si contendeano le lagrime. – E non t'avvedevi tu nella mia tremenda tranquillità ch'io voleva prendere da te gli ultimi congedi, e ch'io ti domandava l'eterno addio?» (p. 467).

Lo sguardo, linguaggio dell'amore astorico e innocente, è ormai negato a ogni livello. Nella lettera del 19 luglio a Teresa, che non le sarà mai consegnata («Il signore T*** mi fe capitare la lettera per Teresa [...] a sigillo inviolato», p. 393), il giovane formula un estremo voto:

Morendo, io volgerò a te gli ultimi sguardi, io ti raccomanderò il mio sospiro; verserò sovra di te l'anima mia (p. 391).

Ma la destinataria vagheggiata di questo ultimo sguardo non è la Teresa in carne ed ossa, la Teresa reale ormai irraggiungibile, bensì la sua immagine («Con l'immagine tua farò men angosciose le mie notti, e meno tristi i miei giorni solitarj, que' giorni ch'io dovrò pur vivere senza di te»), il ritratto che ne surroga la presenza («Tuo padre stesso me lo concederà, spero – egli egli che potrà vederti, ed udirti, e sentirsi riconfortato da te», p. 390), e che solo l'allucinata tensione di Jacopo carica di forti valori sostitutivi («se è pure prescritto ch'io chiuda gli occhi in terra straniera, e dove nessun cuore mi piangerà, io ti richiederò tacitamente al mio capezzale, e mi parrà di vederti», p. 391). La censura opera già a livello di immaginario: lo sguardo che Jacopo vagheggia per il momento supremo è infatti uno sguardo che non può essere ricambiato. E infatti, nel seguito della storia, benché il suicidio sia attuato non in terra straniera, ma sui colli Euganei, non sarà Teresa bensì il padre di lei ad accogliere lo sguardo morente dell'amico:

Jacopo si risentì; e sollevò il viso verso di lui; e riguardandolo con gli occhi nuotanti nella morte, stese un braccio [...] ma ricascando con la testa su i guanciali, alzò gli occhi al cielo, e spirò (p. 474).

In assenza della donna amata, l'unica in grado di accogliere e decifrare l'ultimo sguardo, gli occhi del morente non si rivolgono all'inadeguato signor T***, ma postulano un più alto e supremo destinatario. Quello stesso a cui già Jacopo si era volto il giorno precedente, avvicinandosi con Lorenzo alla casa dell'amata: «Lungo il cammino non parlò [...] ed ei soffermandosi, alzò gli occhi al cielo, e dopo alcun tempo proruppe guardandomi: [...]» (p. 469); e molti mesi prima durante una grave malattia, ancora in presenza del signor T***: «Jacopo non fiatò. Alzò gli occhi al cielo, e dopo molta ora: O Teresa, esclamò» (p. 386). Se l'ultimo sguardo di Jacopo non è accolto da Teresa, l'ultimo sguardo che la donna gli rivolge, simmetricamente, cade nel vuoto:

ella sperò di potergli dire addio un'altra volta: e scorgendo il servo da lontano voltò il viso verso il cancello donde Jacopo soleva sempre venire; e con una mano si sgombrò il velo che cadevale sulla fronte, e rimirava intentamente, costretta da dolorosa impazienza di accertarsi s'ei pur veniva (p. 473).

Ma il giovane si è già ferito e gli occhi di Teresa fissano il cancello da cui egli non entrerà mai più. Lo sguardo immobile e come pietrificato, la perdita totale di ogni linguaggio mimano la scena di morte che si svolge contemporaneamente nella camera del suicida:

essa ascoltavalo immobile con le pupille fitte sempre verso il cancello: poi senza mandare lagrima nè parola, cascò tramortita fra le braccia di Odoardo (p. 473)¹³.

Lo sguardo ritirato, o troppo tardi concesso, è risarcito – ma come suprema illusione, speranza del protagonista di cui il lettore non ha modo di verificare la fondatezza – nell'occhiata non più colpevole che Teresa rivolgerà forse alla tomba dell'amico:

allora non ti sarà colpa l'amarmi; e lo pretendo il tuo amore; lo chiedo in vigore delle mie sventure, dell'amor mio, e del tremendo mio sacrificio. Ah se tu un giorno passassi senza gettare un'occhiata su la terra che coprirà questo giovine sconsolato – me misero! io avrei lasciata dietro di me l'eterna dimenticanza anche nel tuo cuore! (p. 467).

Sguardo univoco e senza risposta, come quello rivolto da Jacopo al ritratto di lei (non a caso richiesto in una lettera che è speculare a quella in cui quello era promesso): l'unico sguardo ammesso, dopo l'infrazione verbale, è dunque uno sguardo immaginario e simbolico.

Lo sguardo ritirato di Teresa, metafora di un amore negato, ricalca a livello umano un procedimento che ha il suo archetipo in Dio stesso, da cui il Foscolo sembra precocemente assillato. Fin dal carne giovanile *Al Sole* il ritiro dello sguardo divino minaccia l'apparente eternità della «carriera» dell'astro, e ne sancisce inesorabilmente il termine:

Ma tu giammai,
Eterna lampa, non ti cangi? mai?
Pur verrà dì che ne l'antiquo voto
Cadrai del nulla, allor che Dio suo sguardo
Ritirerà da te

(vv. 50–54)¹⁴.

Sul modello montiano («Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque, / e verrà tempo che da voi l'Eterno / ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?») ¹⁵, si innestano le minacce divine della Scrittura, «avertam oculos meos a vobis» (*Isaia* 1, 15), e i lamenti del salmista: «Avertisti faciem tuam a me, et factus sum conturbatus» (*Psalms*. 29, 8), che riaffiorano, anche come modello sintattico, in una lettera dell'*Ortis*:

O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato (p. 329).

Se per il Sole questa minacciosa eventualità si colloca in un futuro ineludibile, ma non imminente, per Jacopo il ritiro dello sguardo di Dio è invece disperato presente, condanna che sancisce una colpa di idolatria:

Ecco, o Lorenzo, fuor delle mie labbra il delitto per cui Dio ha ritirato il suo sguardo da me. Non l'ho mai adorato come adoro Teresa (p. 384).

Il capovolgimento di questa drammatica condizione appare solo come lontana, consolatoria speranza, «Consolati, Teresa; quel Dio a cui tu ricorri con tanta pietà, se degna d'alcuna cura la vita e la morte di una umile creatura, non ritirerà il suo

sguardo neppure da me» (p. 468). E se poggia sull'autorità della Sacra Scrittura («nec avertit faciem suam a me», *Psalm.* 21, 25; «non avertas faciem tuam a me», *Psalm.* 101, 3), richiede però, per attuarsi, la totale inversione di una pratica erronea e perversa (adorare Teresa come Dio), che solo è possibile nell'estremo sacrificio della vita.

Maria Antonietta Terzoli
Università di Ginevra

NOTE

¹ *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Londra, 1817; ora in Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, IV, Firenze, Le Monnier, 1955 (prima ristampa 1970), pp. 361-363 (mio il corsivo). D'ora in avanti il rinvio sarà dato a testo, con la semplice indicazione della pagina.

² Jean Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81-120; soprattutto le pp. 90-92.

³ *Frammento d'un libro inedito intitolato Ragguaglio d'un'Adunanza dell'Accademia de' Pitagorici, con l'epigrafe: «Quod audivimus, quod vidimus oculis nostris, quod perspeximus et manus nostrae contrectaverunt... testamur et annuntiamus vobis»*. JOHANNES Ap., *Ep.* I. L'operetta uscì negli «Annali di Scienze e Lettere», vol. II (1810), fasc. 5^o, pp. 241-302. Si legge ora in Ugo Foscolo, *Lezioni, Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*. Orazioni e lezioni dalla Cattedra di Pavia. Articoli di critica e di polemica. Articoli ispirati dal Foscolo, a cura di Emilio Santini, Edizione Nazionale cit., VII, 1972, pp. 231-281.

⁴ Lett. 831 e 835, in Ugo Foscolo, *Epistolario*, III (1809-1811), a cura di Plinio Carli, Edizione Nazionale cit., XVI, 1953, pp. 167-169 e 173-177; cfr. le pp. 168 e 173.

⁵ *Epistolario*, III, p. 168. Sull'importanza capitale del modello biblico per il Foscolo scrittore, e in particolare per le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, mi permetto di rinviare alla mia tesi di dottorato, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, discussa presso l'Università di Ginevra e di prossima pubblicazione.

⁶ Lett. 667, del 29 settembre 1808, a Jakob Salomo Bartholdy, *Epistolario*, II (Luglio 1804 – Dicembre 1808), a cura di Plinio Carli, Edizione Nazionale cit., XV, 1952, pp. 480–493; la citazione è a p. 492.

⁷ Si veda l'illuminante saggio di Giovanni Pozzi, *Occhi bassi*, in «Seges» NS 2. Petits thèmes littéraires, 1986, pp. 162–211. Per la funzione amorosa dello sguardo, si rinvia al libro di Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.

⁸ *Epistulae* 54, 13 (è ricordato dal Pozzi nell'articolo cit.).

⁹ Il motivo è ricorrente nella Bibbia: si vedano per esempio *Deut.* 28, 29; *Job* 12, 25; *Eccles.* 2, 14.

¹⁰ Trascritta dalla traduzione italiana del *Socrate delirante* del Wieland, come segnala Walter Binni, *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*, in Ugo Foscolo. *Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 121–145.

¹¹ La definizione è di Jacopo, nella lettera del 17 marzo, p. 339.

¹² Già per Jacopo aveva osservato in un altro corsivo: «i suoi occhi mettevano paura, e talvolta fra il discorso gli abbassava inondati di pianto» (p. 381).

¹³ Anche l'amico fraterno Lorenzo subisce un'analoga paralisi nell'accostarsi a Jacopo morto: «Mi mancava il pianto e la voce; ed io stava guardando stupidamente quel sangue» (p. 475).

¹⁴ La poesia si legge ora in Ugo Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, a cura di Guido Bézzola, Edizione Nazionale cit., II, 1961, pp. 314–316.

¹⁵ *Pensieri d'amore*, VIII, 9–11. La fonte è segnalata da Franco Gavazzeni nel suo commento a Ugo Foscolo, *Opere*, tomo I, Milano–Napoli, Ricciardi, 1974, p. 122 (ma erroneamente *A Sigismondo Chigi* invece di *Pensieri d'amore*).

